FUTURO

Los carnavales, como manifestación espontánea de la cultura popular, reflejan una tradición que se remonta a la Grecia clásica. El Carnaval se entiende como una instancia de liberación; el mundo se transforma por un breve lapso en máscaras, que son tanto para ocultar como para asumir nuevas identidades, y que dominan la escena con danzas y cantos que rompen lo protocolar.

Buenos Aires tiene, por supuesto, su tradición carnavalera representada en las murgas, agrupaciones que tuvieron origen hace más de un siglo y que, pese a los vaivenes del posmodernismo y la economía neoliberal, resisten los embates del presente y se niegan a hundirse en la nostalgia. De estos y algunos temas más dialogó FUTURO con Alicia Martín, antropóloga del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, dedicada desde hace diez años al estudio de las murgas y su relación con el contexto histórico-político de Buenos Aires.

ANTROPOLOGIA DEL CARNAVAL

LOS TIEMPOS DE LA MASCARA

Carnaval: del italiano *carnavale*, del latín *carnem levare*, quitar la carne. Los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma. *Diccionario de la Real Academia Española*

LOS TIEMPOS D

ANTROPOLOGI

Carnaval: del italiano *carnavale*, del latín *carnem levare*, quitar la carne. Los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma. *Diccionario de la Real Academia Española*



Ya se van estos Chiflados
Musicantes, profesores,
elegantes directores,
cual percha de maniquí.
Como ha venido se va
este conjunto afamado
y a todos gracias les da
por los aplausos brindados.
(Guigue Mancini,
gran letrista murguero, 1954)

Alicia Martín es antropóloga, trabaja en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, y desde hace diez años estudia las murgas y su relación con el contexto histórico-político de Buenos Aires. FUTURO consideró que los días de Carnaval son ideales para mantener una larga charla con ella.

RITO Y TRADICION

– Bueno, para empezar, convendría decir qué es el Carnaval.

–El Carnaval es una instancia de liberación muy fuerte, es decir, es una instancia de desregulación de protocolos sociales. Se trata de una costumbre que se remonta a los tiempos de la Grecia clásica.

Con el Carnaval muere simbólicamente un año y eso se refleja en las canciones: adiós a las tristezas, para resurgir, por ese tiempo, en ese paréntesis del gran ciclo de la vida y de la alienación del hombre, el humor, la inventiva popular, la burla, la liberación y el todo vale. Es el mundo del revés: Carnaval es dar vuelta el mundo. Es una fiesta universal, y no solamente universal porque se festeje un muchos lugares del mundo, sino porque tiene incorporados ciertos contenidos orgiásticos que aparecen en todas las culturas. Todas las culturas, tanto las cazadoras como las agrícolas, han tenido ritos de renovación de la naturaleza y también ritos relacionados con los ciclos cósmicos, de la muerte y la resurrección.

BUENOS AIRES DEL OLVIDO

–¿Cómo es esa tradición en Buenos Aires?

–El Carnaval se festeja en Buenos Aires desde el año 1600 aproximadamente. Pero, en la historia contemporánea, el Carnaval de Buenos Aires tiene a las murgas como una de las formas más auténticas de la cultura popular de la ciudad. Son instituciones con más de cien años de vida, y no hay muchas instituciones de la cultura que se puedan medir en términos de siglos. Además, uno puede ver la historia de la ciudad de Buenos Aires hilvanando las historias de estos grupos y la forma en que se manifiestan: por ejemplo, es sabido que en esta ciudad sigue habiendo negros argentinos pero, como dice una uruguaya, son invisibles. Lo que queda de los negros descendientes de esclavos de siglos pasados en esta ciudad se lo puede encontrar en las murgas a través de los ritmos, o reflejado en algunos rostros. Y esto es muy interesante, porque permite observar los relatos que la historia oficial fue desechando. Puede verse la otra cara de la historia, la cara más real, la historia rechazada.

–¿Qué más se ve en las murgas?

–Por ejemplo los travestis: en los grupos de Carnaval hay travestis, que yo tenga registrados, desde la década del 30. ¿Te imaginás lo que era en esa época un hombre que saliera a la calle vestido de mujer? En algunos casos eran hombres travestidos para el Carnaval, en otros eran personas que se asumían como mujeres y lo manifestaban en
ríodo que era cuando lo po
cer. Era una manera de asu
tiempo de libertad, la identi
que esa persona tenía. La m
uno de los únicos lugares d
vieron un espacio; aunque
que muchas murgas no los
la actualidad. Sin embargo,
que la murga transita los lu
prohibidos de la sociedad.

–¿Y en el Buenos Aires
el Carnaval?

–Hoy, y a pesar de que el
el Concejo Deliberante de la
nimidad las murgas porteñ
monio histórico y cultural
Aires uno se entera de que
piezan a transmitir imágene
Janeiro en Brasil; de otra m
O sea, al no estar marcada
oficial no pasa demasiado.
ca del último proceso milita
chas agrupaciones de murg
pacio de reconocimiento so
empezando a nuclear para
ser una festividad reconoci

LA ORGIA Y EL BARRIO

–¿Y qué recuerda el C
porteña?

–Carnaval es parte de la
parte de la identidad de ser
rrio como la Boca, Palermo
algún momento de tu infanci
paciones son, a partir de la
pico de un barrio como un
en la estética de las barras d
mentos que vienen de la m
los elementos orgiásticos pr
naval y su relación directa
los sentidos: comida, sexo y
lo cual tiene una vía de cana

–¿Y en Buenos Aires q
giásticos? –

Que por suerte en esta c
crita hay reductos en donde
jo de abrirse al humor, al t
de y a la imaginación.

LA PARODIA: PATRON COG

–¿En las canciones de l
Buenos Aires se narran t

–No hay una temática, hay
nitivo que es la parodia. Ell
tas canciones las llaman c
viejos las llaman parodia. H
se llamó "Locos por la par

–¿Y la parodia qué rep

–La parodia representa la
blo que se burla del poder. N
testa al estilo de los años 7
el cantor pone en tela de ju
tan, por ejemplo, los medi
poder. Entonces, esos tema
vida política y social cambi
sado se cantaban temas sob
so Coppola; es decir, el tem
lación. Cómo se lo hacía: en
la. Y, por supuesto, se cantó
mo los medios "armaron"

–Y que canten sobre Sa
le dirá algo al antropólog

LOS TIEMPOS DE LA MASCARA

ANTROPOLOGIA DE LA MURGA

Carnaval: del italiano *carnavale*, del latín *carnem levare*, quitar la carne. Los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma. *Diccionario de la Real Academia Española*

Por Carmelo Polino



Ya se van estos Chiflados
Musicantes, profesores,
elegantes directores,
cual percha de maniquí.
Como ha venido se va
este conjunto afamado
y a todos gracias les da
por los aplausos brindados.
(Guigue Mancini, gran letrista murguero, 1954)

Alicia Martín es antropóloga, trabaja en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, y desde hace diez años estudia las murgas y su relación con el contexto histórico-político de Buenos Aires. FUTURO consideró que los días de Carnaval son ideales para mantener una larga charla con ella.

RITO Y TRADICION

– Bueno, para empezar, convendría decir qué es el Carnaval.

–El Carnaval es una instancia de liberación muy fuerte, es decir, es una instancia de desregulación de protocolos sociales. Se trata de una costumbre que se remonta a los tiempos de la Grecia clásica.

Con el Carnaval muere simbólicamente un año y eso se refleja en las canciones: adiós a las tristezas, para resurgir, por ese tiempo, en ese paréntesis del gran ciclo de la vida y de la alienación del hombre, el humor, la inventiva popular, la burla, la liberación y el todo vale. Es el mundo del revés: Carnaval es dar vuelta el mundo. Es una fiesta universal, y no solamente universal porque se festeje un muchos lugares del mundo, sino porque tiene incorporados ciertos contenidos orgiásticos que aparecen en todas las culturas. Todas las culturas, tanto las cazadoras como las agrícolas, han tenido ritos de renovación de la naturaleza y también ritos relacionados con los ciclos cósmicos, de la muerte y la resurrección.

BUENOS AIRES DEL OLVIDO

–¿Cómo es esa tradición en Buenos Aires?

–El Carnaval se festeja en Buenos Aires desde el año 1600 aproximadamente. Pero, en la historia contemporánea, el Carnaval de Buenos Aires tiene a las murgas como una de las formas más auténticas de la cultura popular de la ciudad. Son instituciones con más de cien años de vida, y no hay muchas instituciones de la cultura que se puedan medir en términos de siglos. Además, uno puede ver la historia de la ciudad de Buenos Aires hilvanando las historias de estos grupos y la forma en que se manifiestan: por ejemplo, es sabido que en esta ciudad sigue habiendo negros argentinos pero, como dice una uruguaya, son invisibles. Lo que queda de los negros descendientes de esclavos de siglos pasados en esta ciudad se lo puede encontrar en las murgas a través de los ritmos, o reflejado en algunos rostros. Y esto es muy interesante, porque permite observar los relatos que la historia oficial fue desechando. Puede verse la otra cara de la historia, la cara más real, la historia rechazada.

–¿Qué más se ve en las murgas?

–Por ejemplo los travestis: en los grupos de Carnaval hay travestis, que yo tenga registrados, desde la década del 30. ¿Te imaginás lo que era en esa época un hombre que saliera a la calle vestido de mujer? En algunos casos eran hombres travestidos para el Carnaval, en otros eran personas que se asumían como mujeres y lo manifestaban en ese período que era cuando lo podían hacer. Era una manera de asumir, en un tiempo de libertad, la identidad de género que esa persona tenía. La murga fue, entonces, uno de los únicos lugares donde los travestis tuvieron un espacio; aunque también fue difícil, ya que muchas murgas no los querían ni los quieren en la actualidad. Sin embargo, este espacio existe porque la murga transita los lugares más ocultos y más prohibidos de la sociedad.

–¿Y en el Buenos Aires de hoy qué representa el Carnaval?

–Hoy, y a pesar de que el año pasado, por suerte, el Concejo Deliberante de la ciudad declaró por unanimidad las murgas porteñas como parte del patrimonio histórico y cultural de la ciudad, en Buenos Aires uno se entera de que es Carnaval porque empiezan a transmitir imágenes del Carnaval de Río de Janeiro en Brasil; de otra manera, no nos enteramos. O sea, al no estar marcada la fecha en el calendario oficial no pasa demasiado. Y no figura desde la época del último proceso militar. Sin embargo, hay muchas agrupaciones de murgas que luchan por ese espacio de reconocimiento social y político, y se están empezando a nuclear para que el Carnaval vuelva a ser una festividad reconocida oficialmente.

LA ORGIA Y EL BARRIO

–¿Y qué recuerda el Carnaval para la murga porteña?

–Carnaval es parte de la identidad de los barrios, parte de la identidad de ser porteños. Si sos de un barrio como la Boca, Palermo, Saavedra o Liniers, en algún momento de tu infancia viste murgas. Estas agrupaciones son, a partir de la década del 30, algo tan típico de un barrio como un club de fútbol. De hecho, en la estética de las barras de fútbol hay muchos elementos que vienen de la murga, y aparecen también los elementos orgiásticos propios de los ritos de Carnaval y su relación directa con el cuerpo; énfasis en los sentidos: comida, sexo y movimientos en exceso, lo cual tiene una vía de canalización en la murga.

–¿Y en Buenos Aires qué dicen estos ritos orgiásticos? –

Que por suerte en esta ciudad tan pacata e hipócrita hay reductos en donde la gente que se da el lujo de abrirse al humor, al todo vale, al todo se puede y a la imaginación.

LA PARODIA: PATRON COGNITIVO

–¿En las canciones de las distintas murgas de Buenos Aires se narran temas comunes?

–No hay una temática, hay un estilo, un patrón cognitivo que es la parodia. Ellos –los murgueros– a estas canciones las llaman canciones de crítica. Los viejos las llaman parodia. Hasta hubo una murga que se llamó "Locos por la parodia".

–¿Y la parodia qué representa?

–La parodia representa la voz del hombre de pueblo que se burla del poder. No es una canción de protesta al estilo de los años 70; es una canción donde el cantor pone en tela de juicio todo lo que le cuentan, por ejemplo, los medios de comunicación o el poder. Entonces, esos temas van variando porque la vida política y social cambia. Por ejemplo, el año pasado se cantaban temas sobre Samantha y todo el caso Coppola; es decir, el tema de la droga y su circulación. Cómo se lo hacía: en tono de comedia, de burla. Y, por supuesto, se cantó sobre Mauro Viale y cómo los medios "armaron" el caso.

–Y que canten sobre Samantha o Mauro Viale le dirá algo al antropólogo, supongo.

–Es fundamental: significa recuperar todo un cancionero y toda una línea de posición tradicional en el campo popular. Es como tener a mano el cancionero erótico con los primeros temas que se bailaban a ritmo de tango en 1890 y principios de este siglo.

TANGO, MURGA, GLOBALIZACION

–¿Y cuáles son los lazos del Carnaval y el tango?

–Siempre digo que son todos los hijos sin padre del pueblo. Recién con los años el tango llegó a los circuitos de la industria cultural, se internacionalizó y fue adoptado en Europa y gran parte del mundo. Por ejemplo, Angel Villoldo, conocido letrista de tango, desde 1915 hasta 1920 fue como una especie de bisagra entre el tango y la murga. En realidad representaba ese tango picaresco de principios de siglo –que no es el tango que pasó a la industria cultural– y no cobraba por escribirlos, porque no había derecho de autor y tampoco existía SADAIC. Villoldo cobraba por escribirles canciones a las agrupaciones de Carnaval, que no se llamaban murgas en ese entonces. Y él mismo fundó agrupaciones, aunque murió en la mayor pobreza, antes de cumplir los 50 años, y sus últimos pesos los sacó de escribir para agrupaciones de Carnaval. También Coria Peñaloza, el escritor de "Caminito", y Filiberto escribían para agrupaciones de Carnaval.

–Es cierto, el tango entró en el circuito de lo masivo pero la murga no hizo esto; por el contrario, está muy relegada como manifestación de la cultura popular.

–Es verdad, el Carnaval sufrió mucho más. El tango, a pesar de que también sufrió un exilio a partir de 1955 –hubo mucha gente del tango a quien se le prohibió entrar en los medios–, se convirtió en una mercancía, y uno consume tango como puede ir a comprar un sachet de leche. Por el contrario, el Carnaval siguió siendo una cosa mucho más popular, no se pulió como el tango que tuvo plumas como Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo. Las murgas siguieron siendo folklore puro. El tango sólo mantuvo algunos registros del folklore como, por ejemplo, la danza.

–¿Se discute si las murgas deben adaptarse a los tiempos que corren?

–En este momento lo que está en disputa es precisamente eso: la profesionalización o no de las murgas. Y ésa es una discusión que se da en el interior de estos grupos. Se plantea básicamente qué se pierde cuando se pasa a la industria cultural y qué se gana.

–¿Cómo se lo discute?

–Algunas personas, por ejemplo directores de murgas y bailarines, dicen que lo popular es lo masivo. Estas personas sostienen lo siguiente: nosotros creemos que somos populares, pero vamos a un corso y somos 50. Entonces, en realidad lo popular para ellos es ir a una bailanta y que la gente baile murga y los escuche, es ir a Tinelli y que la gente vea murga a través del televisor. Lo que pasa es que confunden los términos: una cosa es lo popular y otra lo masivo. Por otro lado, otra gente dice: nosotros venimos del barrio; por ejemplo, si nos profesionalizamos hay que empezar a tener criterios de selección de integrantes. Si hay personas que no cantan o bailan bien no podrían entrar a la agrupación, y eso reniega de los orígenes y las finalidades recreativas, lúdicas, estéticas y populares que tiene la murga. Este es todo un dilema. Yo pienso que ambas son formas que deberían convivir.

–¿Entonces las murgas deben ir al programa de Tinelli?

–No puedo opinar sobre esto. Soy una analista. Lo único que puedo decir es que el tango también vivió una situación similar cuando pasó del popular arrabal a los salones aristocráticos. Sin embargo, esta tensión no pasa por el hecho de si la murga debe profesionalizarse o no. Lo que ocurre es que en estas sociedades capitalistas no hay promoción de la cultura popular. Entonces, es una desventaja para la murga de barrio seguir trabajando con sus canciones folclóricas. Si hubiese promoción habría un espacio natural que no haría falta disputar. Se podrían tener así personas que aprendieran música en el barrio, por ejemplo percusionistas profesionales, y que además hicieran murga.

EL TALLER VERSUS EL BARRIO

–¿Quiénes representan estas tensiones entre lo popular y lo masivo en las murgas?

–Las representan las diferencias entre las murgas de barrio y las murgas de taller: la tensión entre una y otra es la misma que se da con el tema de masividad sí o masividad no en el debate que mencionábamos anteriormente. Puede decirse que los murgueros del barrio defienden la identidad folclórica, mientras que los murgueros de taller estarían más interesados en incorporarse a los circuitos de masividad en la industria cultural. Por ejemplo, entra un pibe a la murga de taller y quizás no sabe nada sobre las murgas porque no vio una en su vida, pero sabe música y en tres meses está tocando. En cambio, un pibe de barrio empieza a tocar el bombo a los diez años y hasta que no tiene 15 o 16 no es bombista. Es decir, tiene una escuela mucho más larga y esa escuela es de la calle; por lo tanto, su aprendizaje es popular. Ahora, el sentimiento, la emoción, como dicen ellos, que puede transmitir esa persona que además tiene en la murga a su padre, hermano y familia entera, no la transmite una persona que aprendió a tocar o a bailar en un taller.

–¿Y cuál es su postura en todo este debate?

–Creo que la hora de los tiempos indica que podés pasar a la industria cultural sin perder tu identidad. Esto lo han hecho en Uruguay, pero también lo han hecho en Río de Janeiro, aunque a unaescala de teatro de representaciones; pero, de todos modos, la gente que desfila en las escolas en Río es gente de pueblo. También es cierto que uno puede ver esto como un fenómeno de alienación, más a tono con la línea de la Escuela de Frankfurt, pero también puede verse como una instancia donde lo popular y lo folklórico tienen inevitablemente -porque siempre lo han hecho por más que los folkloristas ortodoxos digan que no– que convivir, disputar y pelear espacios con las industrias culturales.

Ya se acaba esta entrevista
ya termina el carnaval
disfruten lo que está bien
y olviden lo que está mal.



LAS MASCARAS: ¿IDENTIDAD NUEVA U OCULTA?

¿Qué es lo que encarnan las máscaras de Carnaval? Según la visión que se adopte, representan fundamentalmente dos cosas: por un lado, tienen que ver con el hecho de que se puede ser por unos días una cosa distinta de lo que se es. Por otro lado, puede servir para ocultar las verdaderas identidades.

Mijail Bajtin –ese prolífico y notable escritor ruso– decía que la risa y el humor son una forma de conocimiento privilegiado porque llegan donde lo serio no puede hacerlo. Hay aspectos de la vida a los que sólo se puede acceder a través de la risa y el humor; y es en la modernidad cuando el humor pasa a ser una forma menor de conocimiento y solamente queda la forma de burla como manera de degradación del otro. O sea, cuando uno se ríe de alguien, en realidad, lo está degradando. Batjin dice que esto no es así, que cuando uno se ríe de otro está mostrando cosas que se pueden ver solamente a través del humor.

Alicia Martín sostiene que "esto es muy interesante porque hay ciertos grupos de teatros populares, tal como hacía Norman Briski en la gloriosa década del 70, temas sociales que son muy densos. Por ejemplo, trabajaron en el Hospital de Niños todo lo que se suscitaba alrededor de los niños enfermos de sida, que nadie quería tocar por miedo al contagio. Ellos han ido a trabajar sobre este tema y lo hicieron desde el humor".

Y aquí vuelve a aparecer la máscara: para la investigadora, "las máscaras son como cargar esas muertes cotidianas. Porque nosotros creemos ser siempre los mismos y somos muchas personas a lo largo de la vida, hacemos muchas opciones y trabajamos con muchas máscaras. Y esto es dicho de una manera muy linda por los propios carnavaleros. Por ejemplo, un viejo cantor de Palermo me dijo una vez que le decían: 'No te da vergüenza andar con esa levita de colores y esa galera llena de lentejuelas, así disfrazado', y él respondía que se sentía disfrazado cuando usaba el saco y la corbata, cuando se ponía la otra indumentaria consideraba que ése sí era él. Entonces, como dice Batjin, la máscara encarna el juego fundamental de la vida, que es el de las transformaciones, el hecho de que nunca somos los mismos. Y en el caso de la murga de Carnaval, es un nosotros que es colectivo, donde pueden ser 'Los Reyes del Movimiento' o 'Los Chiflados'. Y los nombres mismos de las murgas exaltan toda esta dimensión de la vida que es el humor, la parodia y la locura. Y éstas son formas de acceder a la verdad que desacralizan las verdades universales que quieren vender los poderosos".

)E LA MASCARA

A DE LA MURGA

Por Carmelo Polino

ese pe-
dían ha-
mir, en un
dad de género
urga fue, entonces,
onde los travestis tu-
también fue difícil, ya
uerían ni los quieren en
este espacio existe por-
ares más ocultos y más

de hoy qué representa

año pasado, por suerte,
ciudad declaró por una-
s como parte del patri-
le la ciudad, en Buenos
s Carnaval porque em-
s del Carnaval de Río de
nera, no nos enteramos.
a fecha en el calendario
no figura desde la épo-
r. Sin embargo, hay mu-
s que luchan por ese es-
ial y político, y se están
ue el Carnaval vuelva a
a oficialmente.

rnaval para la murga

identidad de los barrios,
orteños. Si sos de un ba-
, Saavedra o Liniers, en
viste murgas. Estas agru-
écada del 30, algo tan tí-
lub de fútbol. De hecho,
fútbol hay muchos ele-
rga, y aparecen también
pios de los ritos de Car-
on el cuerpo; énfasis en
movimientos en exceso,
lización en la murga.

ué dicen estos ritos or-

udad tan pacata e hipó-
la gente que se da el lu-
do vale, al todo se pue-

ITIVO

as distintas murgas de
mas comunes?

un estilo, un patrón cog-
s –los murgueros– a es-
nciones de crítica. Los
sta hubo una murga que
dia".

esenta?

voz del hombre de pue-
o es una canción de pro-
); es una canción donde
cio todo lo que le cuen-
s de comunicación o el
s van variando porque la
. Por ejemplo, el año pa-
e Samantha y todo el ca-
a de la droga y su circu-
tono de comedia, de bur-
sobre Mauro Viale y có-
l caso.

mantha o Mauro Viale
, supongo.

–Es fundamental: significa recuperar todo un cancionero y toda una línea de posición tradicional en el campo popular. Es como tener a mano el cancionero erótico con los primeros temas que se bailaban a ritmo de tango en 1890 y principios de este siglo.

TANGO, MURGA, GLOBALIZACION

–¿Y cuáles son los lazos del Carnaval y el tango?

–Siempre digo que son todos los hijos sin padre del pueblo. Recién con los años el tango llegó a los circuitos de la industria cultural, se internacionalizó y fue adoptado en Europa y gran parte del mundo. Por ejemplo, Angel Villoldo, conocido letrista de tango, desde 1915 hasta 1920 fue como una especie de bisagra entre el tango y la murga. En realidad representaba ese tango picaresco de principios de siglo –que no es el tango que pasó a la industria cultural– y no cobraba por escribirlos, porque no había derecho de autor y tampoco existía SADAIC. Villoldo cobraba por escribirles canciones a las agrupaciones de Carnaval, que no se llamaban murgas en ese entonces. Y él mismo fundó agrupaciones, aunque murió en la mayor pobreza, antes de cumplir los 50 años, y sus últimos pesos los sacó de escribir para agrupaciones de Carnaval. También Coria Peñaloza, el escritor de "Caminito", y Filiberto escribían para agrupaciones de Carnaval.

–Es cierto, el tango entró en el circuito de lo masivo pero la murga no hizo esto; por el contrario, está muy relegada como manifestación de la cultura popular.

–Es verdad, el Carnaval sufrió mucho más. El tango, a pesar de que también sufrió un exilio a partir de 1955 –hubo mucha gente del tango a quien se le prohibió entrar en los medios–, se convirtió en una mercancía, y uno consume tango como puede ir a comprar un sachet de leche. Por el contrario, el Carnaval siguió siendo una cosa mucho más popular, no se pulió como el tango que tuvo plumas como Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo. Las murgas siguieron siendo folklore puro. El tango sólo mantuvo algunos registros del folklore como, por ejemplo, la danza.

–¿Se discute si las murgas deben adaptarse a los tiempos que corren?

–En este momento lo que está en disputa es precisamente eso: la profesionalización o no de las murgas. Y ésa es una discusión que se da en el interior de estos grupos. Se plantea básicamente qué se pierde cuando se pasa a la industria cultural y qué se gana.

–¿Cómo se lo discute?

–Algunas personas, por ejemplo directores de murgas y bailarines, dicen que lo popular es lo masivo. Estas personas sostienen lo siguiente: nosotros creemos que somos populares, pero vamos a un corso y somos 50. Entonces, en realidad lo popular para ellos es ir a una bailanta y que la gente baile murga y los escuche, es ir a Tinelli y que la gente vea murga a través del televisor. Lo que pasa es que confunden los términos: una cosa es lo popular y otra lo masivo. Por otro lado, otra gente dice: nosotros venimos del barrio; por ejemplo, si nos profesionalizamos hay que empezar a tener criterios de selección de integrantes. Si hay personas que no cantan o bailan bien no podrían entrar a la agrupación, y eso reniega de los orígenes y las finalidades recreativas, lúdicas, estéticas y populares que tiene la murga. Este es todo un dilema. Yo pienso que ambas son formas que deberían convivir.

–¿Entonces las murgas deben ir al programa de Tinelli?

–No puedo opinar sobre esto. Soy una analista. Lo único que puedo decir es que el tango también vivió una situación similar cuando pasó del popular arrabal a los salones aristocráticos. Sin embargo, esta tensión no pasa por el hecho de si la murga debe profesionalizarse o no. Lo que ocurre es que en estas sociedades capitalistas no hay promoción de la cultura popular. Entonces, es una desventaja para la murga de barrio seguir trabajando con sus canciones folclóricas. Si hubiese promoción habría un espacio natural que no haría falta disputar. Se podrían tener así personas que aprendieran música en el barrio, por ejemplo percusionistas profesionales, y que además hicieran murga.

EL TALLER VERSUS EL BARRIO

–¿Quiénes representan estas tensiones entre lo popular y lo masivo en las murgas?

–Las representan las diferencias entre las murgas de barrio y las murgas de taller: la tensión entre una y otra es la misma que se da con el tema de masividad sí o masividad no en el debate que mencionábamos anteriormente. Puede decirse que los murgueros del barrio defienden la identidad folclórica, mientras que los murgueros de taller estarían más interesados en incorporarse a los circuitos de masividad en la industria cultural. Por ejemplo, entra un pibe a la murga de taller y quizás no sabe nada sobre las murgas porque no vio una en su vida, pero sabe música y en tres meses está tocando. En cambio, un pibe de barrio empieza a tocar el bombo a los diez años y hasta que no tiene 15 o 16 no es bombista. Es decir, tiene una escuela mucho más larga y esa escuela es de la calle; por lo tanto, su aprendizaje es popular. Ahora, el sentimiento, la emoción, como dicen ellos, que puede transmitir esa persona que además tiene en la murga a su padre, hermano y familia entera, no la transmite una persona que aprendió a tocar o a bailar en un taller.

–¿Y cuál es su postura en todo este debate?

–Creo que la hora de los tiempos indica que podés pasar a la industria cultural sin perder tu identidad. Esto lo han hecho en Uruguay, pero también lo han hecho en Río de Janeiro, aunque a unaescala de teatro de representaciones; pero, de todos modos, la gente que desfila en las escolas en Río es gente de pueblo. También es cierto que uno puede ver esto como un fenómeno de alienación, más a tono con la línea de la Escuela de Frankfurt, pero también puede verse como una instancia donde lo popular y lo folklórico tienen inevitablemente -porque siempre lo han hecho por más que los folkloristas ortodoxos digan que no– que convivir, disputar y pelear espacios con las industrias culturales.



LAS MASCARAS: ¿IDENTIDAD NUEVA U OCULTA?

¿Qué es lo que encarnan las máscaras de Carnaval? Según la visión que se adopte, representan fundamentalmente dos cosas: por un lado, tienen que ver con el hecho de que se puede ser por unos días una cosa distinta de lo que se es. Por otro lado, puede servir para ocultar las verdaderas identidades.

Mijail Bajtin –ese prolífico y notable escritor ruso– decía que la risa y el humor son una forma de conocimiento privilegiado porque llegan donde lo serio no puede hacerlo. Hay aspectos de la vida a los que sólo se puede acceder a través de la risa y el humor; y es en la modernidad cuando el humor pasa a ser una forma menor de conocimiento y solamente queda la forma de burla como manera de degradación del otro. O sea, cuando uno se ríe de alguien, en realidad, lo está degradando. Batjin dice que esto no es así, que cuando uno se ríe de otro está mostrando cosas que se pueden ver solamente a través del humor.

Alicia Martín sostiene que "esto es muy interesante porque hay ciertos grupos de teatros populares, tal como hacía Norman Briski en la gloriosa década del 70, temas sociales que son muy densos. Por ejemplo, trabajaron en el Hospital de Niños todo lo que se suscitaba alrededor de los niños enfermos de sida, que nadie quería tocar por miedo al contagio. Ellos han ido a trabajar sobre este tema y lo hicieron desde el humor".

Y aquí vuelve a aparecer la máscara: para la investigadora, "las máscaras son como cargar esas muertes cotidianas. Porque nosotros creemos ser siempre los mismos y somos muchas personas a lo largo de la vida, hacemos muchas opciones y trabajamos con muchas máscaras. Y esto es dicho de una manera muy linda por los propios carnavaleros. Por ejemplo, un viejo cantor de Palermo me dijo una vez que le decían: 'No te da vergüenza andar con esa levita de colores y esa galera llena de lentejuelas, así disfrazado', y él respondía que se sentía disfrazado cuando usaba el saco y la corbata, cuando se ponía la otra indumentaria consideraba que ése sí era él. Entonces, como dice Batjin, la máscara encarna el juego fundamental de la vida, que es el de las transformaciones, el hecho de que nunca somos los mismos. Y en el caso de la murga de Carnaval, es un nosotros que es colectivo, donde pueden ser 'Los Reyes del Movimiento' o 'Los Chiflados'. Y los nombres mismos de las murgas exaltan toda esta dimensión de la vida que es el humor, la parodia y la locura. Y éstas son formas de acceder a la verdad que desacralizan las verdades universales que quieren vender los poderosos".

Ya se acaba esta entrevista
ya termina el carnaval
disfruten lo que está bien
y olviden lo que está mal.

JUEGOS

FISICA

EL AVION ACROBATICO

Por Adrián Alauzis

Lo que hace que un avión vuele, en esencia, es la forma de las alas. Más curvas en la parte superior, más rectas en la inferior.

El aire al recorrer más yendo por arriba que por la parte de abajo, cambia su velocidad, y este cambio de velocidad produce una diferencia de presión en las dos caras, lo que termina dando una fuerza resultante llamada sustentación. Bueno, pero la pregunta es la siguiente ¿cómo hace un avión acrobático para volar cabeza abajo (invertido)? Es obvio que en ese caso la sustentación pasaría a ser una fuerza hacia abajo que arroja al avión contra el suelo, lo que sabemos que no ocurre. Pero si pensamos que la respuesta es que tengan un ala simétrica, ya no se produce sustentación. ¿Cómo hacen entonces?

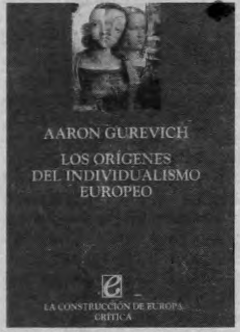
SOLUCION A SITUACION DIFICIL, PUBLICADA EL 14 DE FEBRERO

La opción tomada por la joven fue ingeniosa y, al pensar de otra manera el dilema, halló una salida donde parecía no haberla. Metió la mano en la bolsa, y sacó una piedra, obviamente negra; al retirar su mano fingió torpeza, y dejó caer el guijarro sobre el camino, el cual se perdió instantáneamente entre los demás.

–Perdone usted mi torpeza –se disculpó–, pero bueno, de todas maneras hay una forma de conocer qué suerte me había tocado, echemos una mirada al color de la piedra que queda, y sabremos que la que tomé era del color opuesto...

LIBROS

Los orígenes del individualismo europeo
Aaron Gurevich
De. Crítica
220 páginas



El historiador Aaron Gurevich (Moscú, 1924) se propone la no poco ambiciosa tarea de rastrear la génesis del individualismo europeo. La mirada se dirige a la Edad Media y a sus diversas fuentes historiográficas. Las sagas escandinavas, las *Confesiones* de San Agustín, la poesía de Dante y Petrarca así como también diversas obras casi autobiográficas de Abelardo y Opicinus entre otras, revelan las claves constitutivas de la personalidad del hombre medieval.

Aunque la empresa de ir tras "los orígenes del individualismo europeo" no tiene un éxito rotundo, que –vale decir– nunca fue prometido por el autor, sí se logra que el lector se adentre en el diverso y complejo entramado del hombre medieval, sus miedos y temores así como preocupaciones y ambiciones. La obra, supervisada y escrita bajo el encargo del prestigioso medievalista Jacques Le Goff es interesante a la vez que entretenida. Adentrarse en la búsqueda de la individualidad es quizás una quimera, pero al decir de Opicinus, una de las personalidades a las cuales se le echa el ojo aquí: "En esta locura hay un método". Vale la pena ir tras ella.



Infografía: Norberto Baruch B.

DINOSAURIOS A LOS LATIGAZOS

Por Mariano Rivas

Parece ser que algunos dinosaurios machos no tenían modales muy delicados que digamos, y andaban a los latigazos con sus colas cuando algún otro dinosaurio no les caía muy bien, o cuando querían llamar la atención de alguna hembra, en una suerte de cortejo bestial.

Esta curiosa teoría tiene casi diez años de antigüedad: fue expuesta por primera vez en 1989 por el norteamericano Robert Mc Neil Alexander, experto en biomecánica. Pero recién ahora está siendo tomada en serio por los paleontólogos. Y todo gracias a simulaciones por computadora y al estudio de restos fósiles que parecen dar una base sólida a la idea.

INFORMATICA Y PALEONTOLOGIA

La teoría de Mc Neil Alexander llamó la atención de Nathan Myhrvol, investigador de Microsoft y también aficionado a la paleontología. Hace poco este genio de la informática se puso a trabajar con la teoría de los latigazos: mediante complejos programas logró simulaciones por computadora de los movimientos y velocidad de las colas de una de las especies de dinosaurios, los saurópodos. Y así llegó a verificar que lo de los latigazos era una posibilidad bien concreta: debido a la potencia de sus músculos y al largo de la cola (más de 10 metros), la onda de movimiento que nacía en la base de la cola y se transmitía a través de ella, llegaba a la punta de la misma con una velocidad superior a la del sonido. Y al romperse la barrera del sonido se produce un fuerte chasquido: es lo mismo que sucede con los verdaderos látigos (el chasquido de un látigo es un boom sónico en miniatura causado cuando la onda que viaja a través del látigo rompe la barrera del sonido).

COLAS COMO LATIGOS

Así como otros dinosaurios recurrían a enormes cuernos, poderosas mandíbulas repletas de terribles dientes o a sus afiladas garras como mecanismo de ataque y defensa, otros usaban sus colas. Y parece ser que no siempre para asestar tremendos golpes, sino también para provocar fuertes chasquidos, agitándolas a toda velocidad: el ruido también podía ser una eficaz estrategia para atemorizar a posibles enemigos. O, a lo mejor, para atraer a la hembra deseada. Pero para lograr el "efecto látigo" hacía falta cierta agilidad y, principalmente, colas muy largas. Y ésas eran especialidades de los saurópodos, animales con cuellos y colas muy largas que superaban los 20 metros de punta a punta. Algunos esqueletos fósiles de la especie presentan colas de hasta 13 metros.

PISTAS EN LA VERTEBRAS

Las simulaciones por computadora están muy bien, pero no puede afirmarse nada serio sólo sobre la base de ellas: hacían falta otras pruebas antes de acusar a los saurópodos de andar por ahí a los latigazos. Por eso Myhrvol recurrió a su parte de paleontólogo aficionado y se puso a revisar cuidadosamente los restos fósiles de ocho saurópodos, más precisamente, sus famosas colas. Y se dio cuenta de que las vértebras eran más largas a un cuarto del camino a partir de la base de la cola. Exactamente la zona de mayor tensión en un látigo que se agita en el aire. Además, en la misma zona de cuatro de los especímenes Myhrvol descubrió vértebras fusionadas: varios paleontólogos opinan que esas fracturas reparadas delatan la violencia a las que estaban sometidas las vértebras ante cada latigazo. Y que muy probablemente esos cuatro especímenes de "colas heridas" eran machos.

PROBABLE, PERO NO SEGURO

La teoría es original y seductora. Y por lo visto, tiene unos cuantos puntos a su favor. Sin embargo, no todos los paleontólogos la han "comprado": algunos son bastante escépticos y argumentan que semejantes movimientos a velocidades supersónicas dañarían continuamente los suaves tejidos de las colas y destruirían muchos vasos sanguíneos. Pero tal vez los saurópodos contaban con eficaces mecanismos autorreparadores y constantes renovaciones en la piel.

Habrá que ver. Pero lo de los latigazos parece bastante lógico, especialmente tratándose de semejantes bestias.

Mensajes a FUTURO
futuro@pagina12.com.ar

CIENCIA HOY

ZOOLOGICOS: PASADO Y PRESENTE

Los primeros zoológicos del mundo aparecieron en París, Viena y Madrid hace unos doscientos años: el primero de todos fue el Jardin des Plantes, instalado en la capital francesa. Y a lo largo del siglo pasado se multiplicaron por todo el planeta. En la Argentina los principales zoológicos comenzaron a instalarse hace poco más de cien años en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Mendoza.

Hoy en día los zoológicos son lugares tradicionales de paseo, entretenimiento y aprendizaje en todas partes: hay más de 500 en todo el mundo –la tercera parte de ellos se encuentra en los Estados Unidos– y están habitados por más de medio millón de animales (pertenecientes a unas 3000 especies de vertebrados, principalmente mamíferos y aves). Se calcula que todos los años unos veinte millones de personas visitan los zoológicos de todo el mundo.

SKY & TELESCOPE

MAS PISTAS SOBRE LAS ENANAS MARRONES

Las enanas marrones son una nueva especie cósmica de lo más rara: no son estrellas ni planetas. En realidad son algo así como estrellas fracasadas, cuya masa es demasiado pequeña como para provocar en sus núcleos las presiones y temperaturas necesarias como para convertir el hidrógeno en helio (el proceso que "enciende" a las estrellas). La primera enana marrón confirmada es Gliese 229B, descubierta hace un par de años. Ahora los astrónomos han podido averiguar algo más sobre este curioso astro: en su atmósfera no sólo hay metano (cosa que ya se sabía) sino también dióxido de carbono, agua y nubes de polvo. El descubrimiento fue posible gracias a un cuidadoso análisis espectral de la luz de Gliese 229B, y a la enorme potencia óptica de algunos de los mejores telescopios del mundo (incluyendo, obviamente, al Telescopio Espacial Hubble).